Shining

Une voiture dans les montagnes du Colorado… La route mène Jack Torrance vers l'hôtel Overlook, où il est convoqué pour entretien. Attendant de savoir s'il aura ou non ce poste de concierge qu'il convoite, sa femme Wendy et son fils Danny prennent le petit-déjeuner en regardant la télévision. Mais les apparences sont trompeuses : Danny est un médium, et voit d'un très mauvais œil la perspective de suivre ses parents dans un hôtel qu'il devine habité par la trace des horreurs qu'on y a perpétrées. Le directeur de l'hôtel apprend d'ailleurs à Jack que son prédécesseur, dans un accès de folie, a massacré ici-même femme et enfants avant de se donner la mort. Malgré cela, Jack accepte, dans l'espoir de travailler à son roman (il est écrivain à ses heures).

Hypothèses de travail : 1. Il s'agit d'un film politique. L'hôtel où se déroule l'action est « construit sur un ancien cimetière indien » ; il s'appelle l'Overlook et ce verbe a deux sens, le premier qui renvoie à la dimension fantastique du film (jeter le mauvais œil à quelqu'un, et il est vrai que l'hôtel ne porte pas bonheur à ses concierges), le second à sa dimension politique (fermer les yeux sur, passer sous silence : ici la mort des Indiens). Le passage à l'hyperbole est en effet aisé : l'Amérique WASP s'est construite sur les cadavres d'un certain nombre de *Native Americans*[1]. Ce n'est pas un accident, semble dire le film : l'homme blanc semble voué à recommencer le même massacre encore et encore. Il n'y a plus d'Indiens à massacrer, mais leur équivalent en termes de proximité à la Nature, ici le propre enfant du héros[2]. 2. Il s'agit d'une méditation métadiscursive sur la création artistique, et notamment sur la question du style : le héros, un écrivain qui ne change que la mise en forme de ses paragraphes toujours composés de la même phrase, est un parangon de formalisme.

Ici, délimiter les séquences est aisé : la première, dite séquence générique et la seconde interrompue par des cartons qui suspendent le flot visuel en donnant un nom à la séquence qui les suit.

1. Travelling avant sur une île au milieu d'un lac. L'île se reflète dans l'eau. La distance focale courte accentue l'effet immersif, et le léger ralenti la fluidité du mouvement. Perte de l'horizontale au moment de dépasser l'île. 2. Raccord-mouvement endogène : la caméra est toujours en travelling avant, pour suivre la voiture de Jack. Effet synesthésique accentué par la musique « planante » et par le générique ascendant qui défile, en gros, à la même vitesse apparente que les mobiles du centre de l'image. 3 à 7. *Idem* à différents endroits des montagnes. 8. À peu près fixe sur l'hôtel. 9. Intertitre sur fond noir : « L'entrevue ». 10. Jack, suivi à la *steadicam* en travelling latéral puis avant, rend visite au directeur de l'hôtel Overlook. 11. Zoom avant sur l'immeuble familial et fondu-enchaîné. 12. Wendy et Danny. 13. Doc par raccord dans l'axe. 14 à 19. Série de champs-contrechamps en raccords-regards entre la mère et le fils. 20. À l'Overlook : Jack, le directeur M. Ullmann et son assistant, en triangle. 21 à 41. Série de champs-contrechamps en raccords-regards entre Ullmann et Jack, à l'exception du plan 33, contrechamp sur l'assistant. Fondu-enchaîné à la fin de 41. 42. Travelling avant sur Danny à la salle de bains, devant le miroir. 43 à 46. Montage alterné de la conversation téléphonique entre Wendy à la cuisine et Jack à l'Overlook. 47. Zoom sur Danny exerçant ses talents de médium dans la salle de bains. 48 à 52. Images mentales d'horreurs survenues ou à

---

[1] Respectivement : protestants anglo-saxons couleur blanche, et Indiens d'Amérique.

[2] L'analogie enfant-Indien sera exploitée dans la dernière séquence des *Parapluies de Cherbourg*). Le thème de la jeune génération « abîmée » par la précédente (euphémisme) a été repris ces dernières années par deux films américains qui se présentent comme des portraits d'une société, *American Beauty* et *Magnolia.*

survenir à l'hôtel. (53 : Intertitre sur fond noir : « Jour de fermeture »)[3].

Le film s'ouvre sur des drones nimbés de réverbération, qui introduisent au *Dies Irae* joué par Wendy Carlos sur synthétiseur polyphonique. À l'instant où apparaît le titre du film, des trilles dissonantes et imitant de perçants chants d'oiseaux remplacent la mélodie, qui revient par la suite. Au plan 8, cependant, seuls d'invisibles corbeaux croassent pour accompagner l'image de l'hôtel. L'appartement familial est lui aussi accompagné de cris animaux – en l'occurrence les aboiements d'un chien. On y regarde *Roadrunner* (Les aventures de *Bip-Bip et le coyote*, dessin animé de Chuck Jones pour la Warner), mais le spectateur se contente de l'écouter. En ce qui concerne la bande-image, tout au long de *Shining*, le travelling avant « flottant » typique de la *steadicam* va être associé à Jack, et le zoom avant sera l'apanage des plans sur son fils. Zoomer consiste en effet à percevoir ce que le commun des mortels ne perçoit pas, à obtenir un surcroît d'informations sans bouger de sa place ; le fils fait de même, à ceci près qu'il zoome aussi dans le temps. Le zoom du plan 47 va isoler le reflet de Danny dans le miroir de manière à faire lancer à son double inversé le chapelet final de « visions », soulignant ainsi la dissociation que Danny utilise usuellement (le médium est « le petit garçon qui vit dans ma bouche », dira-t-il plus loin).

Le souci de cohésion qui se manifeste dans *Shining* plus que dans aucun autre film de Stanley Kubrick le rend assez facile à analyser – ce qui ne veut pas dire que des zones d'ombres n'y subsistent pas, ne serait-ce qu'à cause du caractère surnaturel des événements qu'il décrit. Mais tout se passe comme si Kubrick avait voulu se démarquer de son héros, Jack, écrivain formaliste jusqu'à la folie furieuse (il recopie des milliers de fois la même phrase en se contentant de changer la typographie). Comme si le réalisateur, las de s'entendre reprocher son formalisme, entreprenait d'en expurger la moindre gratuité (ce qui ne signifie pas qu'il en sera de même dans ses films suivants).

La dissonance et les cris d'orfraie synthétiques, lorsqu'apparaît le titre, s'entendent sans effort. Le surnaturel fait son apparition, l'étrangeté dérangeante avec elle. Mais le *Dies Irae ?* et pourquoi au synthétiseur ? Le fait qui provoque la colère, probablement, c'est le massacre des Indiens par les colons blancs du Nouveau Monde. L'hôtel *Overlook* est construit sur un ancien cimetière indien, et ce second outrage les ossements passés au bulldozer – est l'outrage de trop. Le refoulé, la culpabilité enfouie que portent les descendants des massacreurs originels, va resurgir tout au long du film. Jack va rejouer le drame : assassiner les Indiens revenait à assassiner son semblable, ainsi Jack attaque à la hache sa femme et son fils. Le synthétiseur, objet technique, outil civilisé s'il en est, désigne le coupable, ce que confirme l'effet de prisme diagonal « tombant du ciel » au plan 5 pour montrer la voiture qui avance (dieu voit d'un mauvais œil – retour de l'*overlook* – ce qui s'est passé). Mais Jack va échouer : plus tard dans la séquence, la bande-son nous le dit, avec le père dans le rôle du Coyote et le fils dans celui de Bip-Bip, le labyrinthe de l'hôtel jouant le Grand Canyon, d'ailleurs tous deux symétriquement situés dans le Colorado – tout en bas et tout en haut. Jamais Bip Bip n'est mangé par le Coyote ; tout se terminera bien pour Danny – garçon *nature* que son don médiumnique transforme en chien de garde annonçant le danger (aboiements du plan 11). Le recours à la fiction comme mode d'emploi du réel et, inversement, l'aspect fictionnel que prend parfois la réalité, se trouveront d'ailleurs sans cesse soulignés au cours du film :

---

[3] Ce travail a été mené sur la copie vidéo du film « adoubé » par le réalisateur. Il a circulé une copie dans laquelle le début du plan 4 laisse voir l'ombre portée de l'hélicoptère, et il est sorti depuis le décès de Kubrick une « version longue » qui contient non seulement cette ombre (inutile métalepse), mais aussi 8 plans de plus d'entrevue à l'Overlook, et une séquence intermédiaire de 36 plans relatant la visite d'une assistante sociale au domicile familial. Le fait que ces 44 plans supplémentaires, tournés mais enlevés par le réalisateur, n'apportent aucun élément neuf aux hypothèses de départ vaut comme confirmation externe (sans valeur ici, donc…) de la validité de ces hypothèses…

– « Eh bien… vous parlez d'une histoire » : au plan 37, première réaction de Jack en entendant ce qu'a fait son prédécesseur.

– « Pas de problème, elle adore les histoires de fantômes, et c'est une accro des films d'horreur » (Jack parlant de son épouse au plan 41 ; signalons également que Jack – prénom impliqué dans de nombreux proverbes anglo-saxons – est joué par un autre Jack, que Wendy évoque tout de suite *Peter Pan* pour le spectateur américain, et que Danny est surnommé Doc à cause des aventures de Bugs Bunny[4]…).

Bien que *Shining* ne passe pas pour un film classique, son premier plan résume aussi, dans le plus pur style des effets d'annonce hollywoodiens, l'essentiel de l'histoire à venir. L'île entourée d'eau joue le rôle de l'hôtel Overlook entouré de neige, isolé six mois durant. Et lorsque le héros y arrive, sa vie, littéralement, *bascule* (décadrage : perte du parallélisme horizontal cadre/objet en bout de course du travelling d'ouverture). Même idée au plan 4 lorsque la caméra arrive à la hauteur de la voiture de Jack, au moment du titre et des dissonances, et qu'elle continue droit devant elle, plongeant dans l'abîme. Le héros, en vertu de l'effet d'annonce, est destiné à *quitter le droit chemin*. Autre figure ultra-classique : la bonne entente du couple mère-fils est filmée en plan moyen mais aussitôt qu'un nuage apparaît – Danny n'a pas envie d'aller à l'Overlook, et pour cause – les champs-contrechamps disent l'opposition.

Le miroir horizontal de l'île modélise symboliquement le sous-sol de l'hôtel, qui abrite le fameux cimetière, ainsi qu'à l'idée de symétrie inversée qui colle au personnage de Jack (bon père de famille vs. tueur psychopathe[5]). Enfin, comme chez Minnelli, la gestuelle peut dire ce que le contenu des dialogues ne mentionne pas. Le patron de l'hôtel Overlook joue avec ses mains, faisant une stable pyramide de ses doigts entrecroisés, qui s'écroule à mesure qu'approche le moment où il faudra lâcher le morceau. Lorsqu'il s'agit d'expliquer à Jack les horreurs commises par son prédécesseur, la main gauche part au plan 29 du côté de l'arrière-train et ramène la dégoûtante nouvelle –refoulé qui ne cessera de faire retour au long du film (W-C dans le cadre dès le plan 42, plus tard pin-up décatie couverte d'excréments…), renvoyant bien entendu au massacre fondateur déjà mentionné – au plan 43, effet d'annonce et rappel des liens entre fiction et réalité, c'est d'ailleurs un western que diffuse la TV familiale.

Pour citer ce texte : L. Jullier, « Analyse d'une séquence d'ouverture : *Shining*», *L'analyse de séquences,* Paris, Nathan, 2002.

[4] Seule l'extrémité des oreilles dépasse, effet d'annonce discret (invisible sur une copie VHS…) de la vaine tentative que fera Danny de cacher sa double identité lorsqu'il arrivera à l'Overlook (le chef-cuisinier verra tout de suite clair en lui).

[5] La transformation, très progressive, prend tout le temps de la projection, soit cinq semaines de temps diégétique. Dès la fin du plan 10, Jack se retourne sur la secrétaire de M. Ullmann (ce qui est bien téméraire un jour d'entretien d'embauche) ; il aura à nouveau ce geste, filmé de façon plus ostensible, en direction de femmes de chambre lors de la visite des nouveaux quartiers de la famille ; plus tard il ira embrasser la pseudo-jolie fille de la « chambre hantée », avant de perdre définitement la raison.